

»DAS LEBEN EINES GS« — AKTUELLE SCHNITTMUSTER IM DEUTSCHEN HIPHOP

Dietmar Elflein

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit bundesdeutschem HipHop kreist um mehrere thematische Schwerpunkte: Erstens ist deutscher HipHop eine Straßen- und Jugendkultur mit einem hohen Anteil von Migranten unter den Aktiven und Konsumenten und einer eigenen, mindestens zwanzigjährigen Geschichte. Deutscher HipHop in allen seinen Facetten wird zweitens greifbar als künstlerischer Ausdruck (nicht nur) dieser Kultur. Diese beiden Aspekte werden häufig mit Hilfe von Begriffen wie »Reterritorialisierung« (z.B. Androutsopoulos 2003; Solomon 2005) verhandelt, verstanden als eine Art lokale und/oder nationale Gegenbewegung zur globalisierten Populärkultur, oder der Fokus der Beobachtung liegt auf der Ausbildung hybrider migrantischer Identitäten der Aktiven unter den gesellschaftlichen Bedingungen der Bundesrepublik Deutschland, die mit Begriffen wie »Diaspora« (z.B. Kaya 2001) fassbar gemacht werden sollen.

Drittens wird deutscher HipHop über kommerzielle Veröffentlichungen, deren Vermarktung sowie eine Szene-Infrastruktur, die (potentielle) Teilhaber der Kultur mit den notwendigen Accessoires versorgt, zum Geschäft und oszilliert hier zwischen Untergrund-Kleinunternehmertum und den globalen Konzernen der Musikindustrie. Die DVD *Rap City Berlin* (Gumpert et al. 2005) versammelt beispielsweise allein für Berlin 40 HipHop-orientierte, unabhängige Plattenfirmen und ist dabei nicht einmal vollständig.

Viertens schließlich scheint deutscher HipHop nicht denkbar ohne den Blick nach Übersee. »African-derived aesthetics, social norms, standards, and sensibilities are deeply embedded in the form, even when it is being performed by individuals who are not themselves of African descent« (Schloss 2004: 3). Als Teil des globalen Phänomens HipHop ist dessen deutscher Ableger also immer auch Kopie und/oder Aneignung US-amerikanischer Genre-Archetypen. Jason Toynbee (2002) entwickelt den Begriff »glocal scenes« als eine netzwerkförmige Weiterentwicklung des Begriffs des Mainstreams unter den Bedingungen der Globalisierung:

»Emerging trends towards globalisation then compounded this fragmentation. As a result, in the contemporary period successive singular mainstreams have been replaced by parallel multiple networks. I have identified three, namely world music, glocal scenes and regional blocs. But these are likely to mutate and others may well take their place« (Toynbee 2002: 159).

Als Beispiele für globale Szenen gelten ihm HipHop und Reggae. Er definiert dabei den Begriff global als

»global marketing of these styles [...] followed by the development of local scenes in certain parts of the world. [...] Here Musicians have inflected the genre archetypes with an indigenous sonority, using local language in lyrics and raps« (ebd.: 158).

Bezeichnend für eine globale Szene scheint zudem zu sein, dass jede Entwicklung der HipHop-Szene im US-amerikanischen Mutterland in Deutschland rezipiert, diskutiert und weiter verwertet wird, jedoch alle anderen globalen Szenen, sei es die französische, die norwegische etc., kaum eine bzw. gar keine Rolle spielen.¹

Im Folgenden versuche ich auf dieser Basis aktuelle Entwicklungen im deutschen HipHop des Jahres 2005 nachzuzeichnen und diese in die Geschichte des globalen Phänomens HipHop einzuordnen. Mein Fokus liegt dabei auf der Renaissance der »Battle«, des (gereimten) Wettbewerbs in Deutschland und den damit zusammenhängenden Prozessen der Authentifizierung (vgl. Böhm 2000, Moore 2002), denen ich bezogen auf musikalische Produktionsmethoden, textliche Schlüsselwörter, ökonomische Prozesse und den jeweiligen Gebrauch des Internets nachgehen möchte.

Zwei Beispiele: »Das Leben Eines Gs« und »Die Eine«

»Das Leben Eines Gs« (German Dream Allstars 2005) ist der Titel eines HipHop-Stückes, das auf der bei Sony BMG am 21. März 2005 erschienenen CD *Eko Fresh präsentiert German Dream Allstars* vertreten ist. Es steht hier beispielhaft für ein relativ einfach gehaltenes Stück des deutschen HipHop 2005 und versammelt musikalisch wie textlich viele typische Merkmale.

Grundlegend für das Stück ist eine zweitaktige Phrase aus einem in Sechzehnteln quantisierten Beat, einer anschwellenden Synthesizerfläche

1 Gespräche mit Wissenschaftlern, die über HipHop z.B. in Norwegen forschen, haben bestätigt, dass dieser einseitige Blick kein spezifisch deutsches Phänomen ist.

(Synthesizer 3) und einer Pianomelodie (Synthesizer 2), die jedes Viertel auf- und absteigt und mit Hall und einem leichten Delay versehen ist:

The image shows a musical score for the track 'Das Leben Eines Gs'. It consists of seven staves. The first four staves are for synthesizers: Synthesizer 1 (labeled 'nur Ref.'), Synthesizer 2, Synthesizer 3, and Basssynthesizer. The last three staves are for percussion: Hi-Hat, Snare, and Bassdrum. The music is in 4/4 time and B-flat major. Synthesizer 1 plays a melodic line in the right hand. Synthesizer 2 plays a piano melody in the right hand. Synthesizer 3 plays a rhythmic pattern in the right hand. The Basssynthesizer plays a bass line in the left hand. The Hi-Hat, Snare, and Bassdrum provide the rhythmic foundation.

Abbildung 1: »Das Leben Eines Gs«

Diese Phrase durchzieht das gesamte Stück und wird im Refrain durch ein melodisch gegenläufiges Streichermotiv (Synthesizer 1) ergänzt. Die Harmonik dieser Phrase ist denkbar einfach. Ausgefeilte Harmonik ist im HipHop ein eher unwichtiges Gestaltungselement, vielmehr geht es um das rhythmische Ineinandergreifen der einzelnen Elemente in einem Hoch-Tief-Kontinuum. Rhythmische Variationen entstehen durch Subtraktion einzelner Elemente – in diesem Beispiel an den Strophenanfängen. Mittlerweile sind im HipHop selten mehr als viertaktige Phrasen zu hören, zweitaktige Einheiten werden immer häufiger. Gleichzeitig wächst die Tendenz, im Refrain keine neue musikalische Idee zu präsentieren, sondern nur ein oder mehrere Elemente hinzuzufügen.

Die rhythmische Organisation des Beats in »Das Leben Eines Gs« ist sehr gerade und an einem Sechzehntelraster orientiert – ein Hinweis auf eine bestimmte Produktionsart im US-amerikanischen HipHop, für die z.B. Dr. Dre mit seinen Produktionen für Eminem steht. Eine völlig andere, verschlepptere rhythmische Organisation hat z.B. »Guck My Man« von Kool Savas & Azad (2005), die sich jedoch wiederum an andere US-amerikanische Produktionsteams anlehnt (Diplomats, Swizz Beatz).

Abbildung 2 zeigt in einem Achtelraster in der oberen Zeile einen Takt aus »Guck My Man« und in der unteren Zeile einen Takt aus »Das Leben Eines Gs«. In der Wellenformdarstellung lässt sich sehr schön sehen, dass der Impuls der Bass-Drum auf der ersten Zählzeit in beiden Stücken unterschiedlich gestaltet ist. Liegt der lauteste Impuls der Bass-Drum bei »Das

Leben Eines Gs« ziemlich genau auf der Zählzeit, so ist er bei »Guck My Man« klar verschoben.²

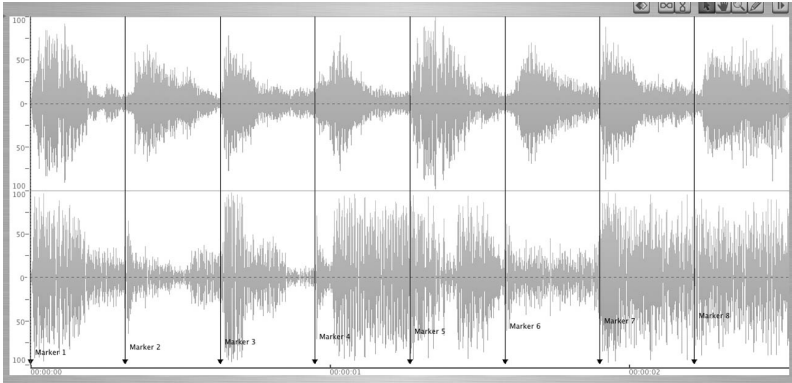


Abbildung 2: Wellenformdarstellung »Guck My Man« / »Das Leben Eines Gs«

Dagegen stimmt der Impuls auf Zählzeit Zwei (die Snare) in beiden Stücken überein. Daraus ergibt sich ein unterschiedliches rhythmisches Gefühl in beiden Stücken. Die Verschiebung um fast ein Vierundsechzigstel auf den »und«-Zählzeiten (2., 4., 6., 8. Achtel) in »Guck My Man« verstärkt dies noch, da in »Das Leben Eines Gs« stattdessen immer ein Impuls auf der entsprechenden Zählzeit (die Hi-Hat) vorhanden ist. Während die Verschiebung hier noch notierbar erscheint, ist der Unterschied auf der ersten und fünften Zählzeit im Prinzip nicht notierbar, jedoch trotzdem sehr deutlich hörbar.

Typisch für eine deutsche HipHop-Produktion des Jahres 2005 ist das völlige Fehlen der DJ-Technik des Scratchings, eines der grundlegenden und stilbildenden musikalischen Elemente des HipHop, das gerade auch im Refrain gerne eingesetzt wurde, da hier im Gegensatz zur textdominierten Strophe Platz im Arrangement vorhanden war.

Die Dortmunder Rapgruppe Die Firma hatte 2005 den größten Hit ihrer bisherigen Karriere mit einer Wiederaufnahme eines Titels von ihrem 1998er Debutalbum, nämlich »Die Eine« (*Spiel des Lebens*, 1998) bzw. »Die Eine 2005« (*Krieg und Frieden*, 2005). Die Unterschiede zwischen beiden Versionen verdeutlichen die Entwicklungstendenzen im deutschen HipHop. »Die Eine« steht dabei in der Tradition einer HipHop-Ballade, d.h. eines lang-samen, eher lyrischen Liebesliedes, das quasi »das Andere« im Repertoire

2 Beide Stücke wurden in einem Audiosequenzer mittels Timestretching im Tempo angeglichen.

darstellt.³ Beide Versionen des Stückes basieren auf der gleichen viertaktigen Phrase:



Abbildung 3: »Die Eine«

Diese Phrase wird in der 1998er Version in der Strophe mit Hilfe typischer DJ-Techniken auf acht Takte verlängert, während der Refrain auf der viertaktigen Ursprungsphrase basiert. Die Verlängerung auf acht Takte in der Strophe entsteht dadurch, dass zunächst die ersten zwei Takte der Phrase zweimal gespielt werden und anschließend die komplette viertaktige Phrase einmal durchläuft.



Abbildung 4: »Die Eine« (1998)

Übertragen auf DJ-Techniken – ausgehend von einem Aufbau mit zwei Plattenspielern und einem Mischpult – bedeutet das, dass auf beiden Plattenspielern die gleiche Platte liegen muss. Die ersten beiden Takte der Phrase werden von Plattenspieler 1 abgespielt, dann wird zu Plattenspieler 2 gewechselt und das gleiche wiederholt. Währenddessen wird auf Plattenspieler 1 die Nadel wieder an den Anfang der viertaktigen Phrase zurückgesetzt, so dass diese nach Ende der zweitaktigen Phrase von Plattenspieler 2 wieder gestartet werden kann. Diese Prozedur wiederholt sich mit wechselnden Startplattenspielern unter der ganzen Strophe. Daraus folgt jedoch nicht, dass »Die Eine« 1998 auch so aufgenommen wurde. Es kann ebenso ein Computer oder ein Sampler verwendet worden sein, aber das strukturelle Denken hinter dem Aufbau der Strophe ist das eines DJs (vgl. Schloss 2004: 25-61).



Abbildung 5: »Die Eine 2005«

3 Diese Tradition begann spätestens 1987 mit dem Hit »I Need Love« des New Yorker Rappers LL Cool J (1987/95).

2005 ist die Verlängerung der Phrase auf acht Takte aus der Produktion verschwunden. Stattdessen läuft auch in der Strophe die viertaktige Phrase durch. Während 1998 eine gesampelte oder von Platte kommende musikalische Phrase zu hören ist, wird diese 2005 analysiert und im Computer auf mehreren Sequenzerspuren nachgebaut. Man hört analog zu »Das Leben Eines Gs« z.B. ein Synthesizerarpeggio und eine zusätzliche Harmoniemarkierung auf der Eins und Drei eines jeden Taktes. Im Refrain werden ebenfalls analog zur Verfahrensweise bei »Das Leben Eines Gs« mehrere Spuren hinzuaddiert, um ein volleres Klangbild zu erreichen.⁴

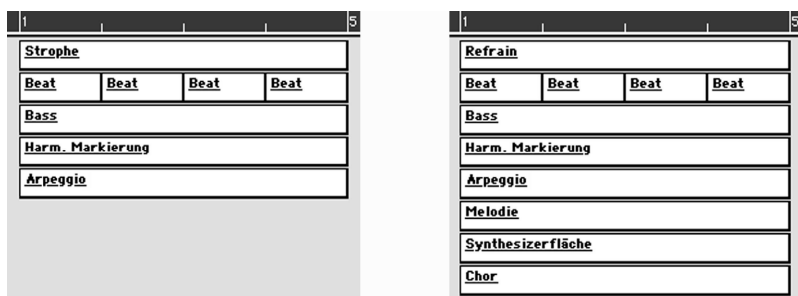


Abbildung 6: Sequenzer Screenshot »Die Eine 2005«

Die Tendenz zur Verwandlung des DJs in einen Produzenten im neueren deutschen HipHop, die sich schon bei »Das Leben Eines Gs« andeutete, wird hier exemplarisch deutlich. Joseph G. Schloss (2004: 5f.) beschreibt einen analogen Prozess für den US-amerikanischen HipHop. Als Begründung nennt er die mit dem Samplen existierender Musikstücke zusammenhängenden rechtlichen und monetären Problematiken. Außerdem verweist er darauf, dass im US-Gangster-Rap die vermehrte Verwendung von Synthesizern ein stilbildendes Element sei.⁵

Der Text von »Das Leben Eines Gs« versammelt eine beträchtliche Menge an Schlüsselwörtern, die das Stück als Battle-Rap im Kontext des Gangster-HipHop ausweisen. Ich möchte kurz die erste Strophe dahingehend untersuchen.

4 Die Firma sind mittlerweile bei dem (Schlager-)Produzenten Jack White unter Vertrag, der u.a. auch Hansi Hinterseer und Daniel Küblböck produziert. Die stark an deutsche Schlager erinnernde Ästhetik des Refrains von »Die Eine 2005« verwundert vor diesem Hintergrund nicht mehr.

5 Die beiden Versionen von »Die Eine« unterscheiden sich auch im Text, was in diesem Zusammenhang aber vernachlässigt werden soll.

German Dream Allstars – »Das Leben Eines Gs« (2005)

[Intro:]

Yo, Manuel, was' los, hier ist Kalusha, ich hab gleich Einschluss, die Beamten nerven mich schon, ich muss gleich auflegen, aber ich wollt dir auf jeden Fall viel Glück wünschen mit German Dream und so, mach dein Ding, Nigger, und wie gesagt, I will bow down to this [...] Du verstehst, was ich meine, mach dein Ding, Nigger, du weißt, wo du herkommst [...]

[Strophe:]

Wer bin ich – Capkekz Motherfucker
 Glaube mir – du machst nix Motherfucker
 Ihr dagegen seht wie die Diplomats aus – ihr Fotzen
 Kommt in meine Straße und ich knips euch aus
 Es bricht aus mir raus – verdammt ich koch'
 Ich bin dominant – alle kommen angekrochen
 Ein Marokkaner – nenn mich nur Tony Montana
 Und ich komm mit meinen zwei Gangs – Homies aus Ghana
 Ich mach meine dunklen Geschäfte – im Schatten von Dope
 Zu viele meiner Brüder sind im Knast oder tot
 Capkekz sieht rot – das ist wie ich mich fühle
 Komm nach Köln – doch bitte mich erst um Asyl
 Rap ist Männersache – hör zu wie ich über euch Penner lache
 Und wenn ich schlafe, halten meine Banger Wache
 Wir leben auf wackligem Boden –
 Für dieses Leben brauchst du knackige Hoden
 Jetzt schieß krass...

[Refrain, 2x:]

Das Leben eines Gangsters
 Das Leben eines Kämpfers
 Schließt die Türen und die Fenster
 Das Leben eines Gangsters
 Ihr seid alle Wanksters
 Und ihr macht euch in die Pampers

[...]

In der Einleitung wird der Rapper von einem vermeintlich am Telefon befindlichen Gast mit seinem bürgerlichen Namen Manuel vorgestellt und begrüßt. Der Gast identifiziert sich als Kalusha, ein Berliner Rapper, der zum Zeitpunkt der Produktion des Stückes im Gefängnis sitzt und deswegen den begrüßten Manuel als Gangster authentifiziert. Es soll sich dabei um ein aufgezeichnetes »authentisches« Telefongespräch handeln, die Sprachqualität der Aufnahme zeigt jedoch eindeutig, dass das Telefonat im Tonstudio nachgestellt wurde.

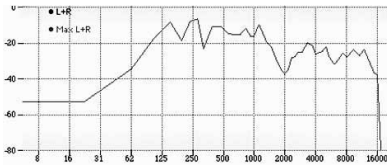


Abb. 7a: Frequenzspektrum »Kalusha«

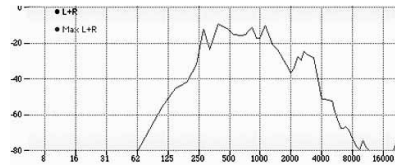


Abb. 7b: Frequenzspektrum »Telefonat«

Anschließend an die Einleitung stellt sich der Rapper selbst mit seinem Künstlernamen (»Capkekz«) vor. Er verweist auf ein wichtiges US-amerikanisches Produzententeam (»die Diplomats«) und beleidigt seine Gegner (»ihr Fotzen«) als unoriginelle Nachahmer. Der Ort, an dem HipHop lebt (»meine Straße«) wird eingeführt und das Selbstbildnis als authentisches romantisches Genie angedeutet (»es bricht aus mir raus«). Ein klassisches Rollen Vorbild des Gangster-HipHop – Tony Montana, der von Al Pacino verkörperte Protagonist aus Brian de Palmas Mafiafilm *Scarface*⁶ – wird erwähnt, die Wichtigkeit der Peergroup (»Homies aus Ghana«) betont, Drogen (»Dope«) und Gefängnis (»Knast«) als Insignien des Gangster-Lifestyles angeführt. Gleichzeitig dominiert ein tragischer, manisch depressiver Pathos (»sind im Knast oder tot«). Der Rapper verortet sich regional (»Köln«) und konstatiert, dass er regional der beste Rapper ist (»bitte mich erst um Asyl«). Die Geschlechterfrage wird beantwortet (»Männersache«, »knackige Hoden«) und die Peergroup als Schutz gegen die feindliche Außenwelt gepriesen (»wenn ich schlafe, halten meine Banger Wache«). Der Refrain bestätigt das Gesagte, indem er den Protagonisten als Gangster und Kämpfer und alle anderen als Feiglinge (»Wanksters«, »Pampers«) darstellt.

Die Renaissance der Battle – Verantwortung

»Das Leben Eines Gs« ist ein Battle-Rap, eine Spielart des HipHop, die im Moment in Deutschland eine Renaissance erlebt. Die Battle, der Wettbewerb, ist aber bereits Teil des Gründungsmythos von HipHop. Die allgemein übliche Erzählung der HipHop-Geschichte spricht von Block Partys im New York der 1970er Jahre, verbunden mit einer Tradition gereimter Wettbewerbe, die meist von afroamerikanischen Männern an Straßenecken abgehalten wurden, als Ursprung dessen, was wir heute als HipHop kennen. D.h. ein regionales Argument (die Block Party) wird mit einem Wettbewerbsargument (der Battle) kombiniert. Teil des Gründungsmythos von HipHop ist

6 *Scarface* (1983), Regie: Brian de Palma, Produktion: Martin Bregmann / Peter Saphier. Verleih: Universal.

auch die Transformation gewalttätiger Auseinandersetzungen in eine nicht gewalttätige, künstlerische Form mit Hilfe der Battle. Gleichzeitig wird diese Transformation auf einer künstlerischen Ebene zum Begründungszusammenhang, mit dem die Textinhalte relativiert werden. Kool Savas, der vielen in der Szene als der beste Battle-Rapper Deutschlands gilt, wurde bekannt durch Titel wie »LMS« (»Lutsch Meinen Schwanz«) und »Schwule Rapper« (Kool Savas 2000), die seit dem 31. Juli 2001 von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien indiziert sind. Er äußert sich 2005 zum Thema inhaltlicher Verantwortung dementsprechend vorsichtig:

»Dieses Verantwortungsding so, weißt du, was mir früher vorgeworfen wurde mit LMS und so... Ich bin der Meinung, ich hab das, auf jeden Fall mach' ich das immer noch mit soviel Humor, diese Dinge und hab die mit soviel Humor gemacht, dass man als normal denkender Mensch eigentlich auch nachvollziehen konnte, dass es Spaß war« (Kool Savas, zit. n. Gumpert et al. 2005).

Folgendes Statement stammt dagegen wahrscheinlich aus dem Jahr 2000 und bezieht eindeutig die Battle als Begründungszusammenhang ein, spricht jedoch auch von einer Normalität, aus der die Metaphern gespeist werden:

»Ich nenne mich selber einfach nur Battle MC, [...] ich bin jetzt kein ›2 Life Crew‹ MC, ich bin kein Textrapper oder so, ich mein, natürlich, ich hab einige Songs, die definitiv nur von Sex handeln, ansonsten äh, die meisten meiner Songs sind einfach Battlerhymes und dass ich da Textvergleiche oder Metaphern bringe, das – puh – ist einfach so, weil das ist mein normaler Umgangston, wenn ich sage Fotze etc. und ich mein, dann kommt das halt ganz normal darin vor« (Kool Savas, zit. n. Träschütz 2000).

Im gleichen Interview sieht Kool Savas seine Textinhalte auch als nicht reflektierte Spiegelung einer kaputten Welt. Da die Welt kaputt ist, sind seine Texte so, wie sie sind.

»Ich seh die Lage in Deutschland so, [...] es ist einfach abgefuckt, sei es musikalisch, sei es politisch, egal wie und ich mein, genauso abgefuckt sind auch meine Texte, [...] ich gebe den Leuten zurück, das, was sie mir geben, und ich mein, wenn die Disrespect und Hass geben, dann kriegen sie genau das Gleiche halt wieder zurück« (Kool Savas, zit. n. Träschütz 2000).

Deutlich wird in allen drei Interviewaussagen der Versuch der Relativierung der Textinhalte, das Nicht-verantwortlich-sein-wollen des Rappers für den Inhalt des Spiels. Die Metaphern sind vielmehr notwendig, um im Wettbewerb, im Spiel zu bleiben.

Die Renaissance der Battle – Ökonomie

Der dem HipHop inhärente Wettbewerbscharakter lässt sich leicht auch auf die Ökonomie übertragen. Geschäfte zu machen wird zu einem weiteren Feld im so genannten »game«; gleichzeitig erscheinen die Vorbilder des Gangster-Rap – US-amerikanische Stars wie 50 Cent, Dr. Dre, Jay-Z, Puff Daddy, Tupac etc. – immer auch als clevere Geschäftsmänner. Wettbewerb im HipHop bedeutet, sich mit seinem Umfeld zu messen, um Respekt zu erlangen. Ist man der Beste, muss man neue Herausforderungen suchen, um sich zu beweisen, d.h. das regionale Umfeld muss um neue Gegner erweitert werden. Der erlangte Respekt eines Einzelnen färbt dabei immer auch auf die Peergroup ab – im positiven wie im negativen Sinne. Daraus ergibt sich einerseits, dass die Peergroup eines erfolgreichen Wettbewerbsteilnehmers Zulauf von hoffnungsvollen Nachwuchstalenten erhält, die sich ihrerseits im Wettbewerb beweisen müssen, um respektiert zu werden, und andererseits, dass ein Wettbewerb der Peergroups untereinander entsteht. Die Faszination des Gangster-Raps für mafiose Strukturen (Tony Montana im obigen Beispiel), einer Schattenökonomie auf familiärer Basis, speist sich aus diesem Wettbewerb der Peergroups.

Daraus folgt auch die Notwendigkeit, nach dem ökonomischen Erfolg eines Wettbewerbsteilnehmers eine Plattform für loyale Peergroup-Mitglieder zu bilden, die diesen ebenfalls die musikindustriellen Strukturen bieten kann, um erfolgreich(er) zu werden. Gleichzeitig beinhaltet der Wettbewerb für jedes Nachwuchstalent die Möglichkeit der Intrige bis hin zum (metaphorischen) Vatermord, um sich selbst an die Spitze der Pyramide zu stellen. Im US-amerikanischen HipHop zeigte sich dieser Prozess zuletzt an Eminem und seinem Protegé 50 Cent sowie an dessen nachfolgender Peergroup G-Unit und deren neuem Star The Game. In der BRD wurde z.B. Eko Fresh von Kool Savas protegirt, setzte sich dann aber mit Hilfe eines lukrativen Schallplattenvertrags mit Sony BMG aus der Peergroup von Kool Savas ab. Er betrog diesen also quasi um den Lohn für seine Investitionen in die Marke Eko Fresh und versucht sich seitdem selbst in der Rolle des Anführers: *Eko Fresh präsentiert German Dream Allstars*. Das Ziel ist dementsprechend nicht einfach ein Schallplattenvertrag, es geht vielmehr um den Aufbau eines eigenen Imperiums, um im Idealfall verschiedene Künstler oder Marken der eigenen Peergroup an unterschiedliche Plattenfirmen und Vertriebe zu lizenzieren, um so bei voller eigener (künstlerischer) Kontrolle z.B. Marketing-Budgets addieren zu können und mit minimiertem ökonomischen Risiko eigene Marken in Konkurrenz zueinander treten zu lassen.

Ein wichtiges Vorbild für diese ökonomische Strategien sind der New Yorker Wu-Tang Clan und sein Produzent RZA, die dieses bereits in den 1990er Jahren sehr erfolgreich praktiziert haben. Im Moment arbeiten z.B. die bereits erwähnten Diplomats auf ähnliche Art und Weise. Diplomat Records bzw. Dipset Mixtapes ist eine New Yorker Produktions- und Plattenfirma um den Produzenten und Rapper Jim Jones, der seine eigenen Plattenveröffentlichungen über Koch/Groove Attack vermarktet und gleichzeitig seit Sommer 2005 oberster A&R-Manager der Warner Music Group ist. Die beiden bekanntesten Künstler von Diplomat Records sind der Rapper Cam'ron, dessen Veröffentlichungen in den USA bei Roc-a-fella erscheinen und in der BRD an Universal lizenziert wurden, und der Rapper Juelz Santana, dessen Veröffentlichungen an Def Jam lizenziert wurden. Alle Veröffentlichungen bleiben jedoch mit der Marke Diplomats assoziiert. Außerdem verkaufen Diplomat Records noch eine eigene Kleidungskollektion – wie fast jeder bekannte US-Rapper oder Produzent.

Ein weiteres Beispiel ist das New Yorker Familienunternehmen Ruff Ryders Productions, das bezogen auf Musik und Image großen Einfluss auf die Entwicklung von Gangster-Rap in der BRD hat bzw. hatte. Das visuelle Image der Ruff Ryders ist geprägt von einem Mix aus Motorrädern, Luxus-sportwagen und Kampfhunden⁷, sie verkaufen deshalb neben Musik und Kleidung auch Hundefutter. Andere, wie der kalifornische HipHop-Star Snoop Doggy Dogg, investieren – neben Kleidung und Musik natürlich – in die Sex- bzw. Pornoindustrie oder auch in Spielzeugfiguren, die dann unter anderem im CD-Booklet beworben werden (Snoop Doggy Dogg 2002). In Deutschland haben die Fantastischen Vier mit der Gründung ihrer eigenen Plattenfirma Four Music und der damit verbundenen Nachwuchsförderung viel Respekt zurückgewinnen können, den sie aufgrund ihres Erfolgs und ihrer unauthen-tischen Attitüde zu Beginn ihrer Karriere verloren hatten (vgl. Elflein 1998).

Ähnliches versucht auch Kool Savas, der nicht umsonst Juelz Santana und Cam'ron von den Diplomats für sein Album *Die John Bello Story* (Kool Savas 2005a) engagiert hat. Er produzierte mit beiden Rappern kurze, ca. einminütige Tracks, so genannte »Skits«, jeweils »Exklusive Optik Freestyle« betitelt. Optik Records ist die Firma von Kool Savas. Auf der DVD *Rap City Berlin* stellt er sich bezeichnenderweise in folgender Reihenfolge vor: »Was geht ab, das ist Kool Savas, Optik Records, Optik CEO [Chief Executive Officer; der Verf.], der meistgebitete Rapper in Deutschland« (Gumpert et al.

7 Anleihen an die Ästhetik von Ruff Ryders finden sich auf der *Rap City Berlin*-DVD (Gumpert et al. 2005) z.B. bei Shock Muzik, Aggro Berlin, Dissput (Mellow-vibes), Hitmen Musik, Schlosspark Records, Streetlife, 41 Beatfanatiker.

2005). Natürlich gibt es auch eine Firmenhymne, das »Optik Anthem« (Kool Savas 2003) – genauso wie es eine »Ruff Ryders Anthem« (DMX 2000) gibt.

Deutscher Battle- und Gangster-Rap ist im Moment so erfolgreich wie nie – mit Künstlern wie Eko Fresh, Kool Savas, aber auch mit Bushido und den mit Aggro Berlin assoziierten Rappern Fler und Sido. Tabelle 1 zeigt eine – ohne Anspruch auf Vollständigkeit erstellte – Auswertung der Top Ten der deutschen Alben- und Singlecharts für die Jahre 2004/05 bezogen auf deutschen HipHop.⁸

Künstler	Titel	Einstieg	Höchste Notierung
Bushido	<i>Electro Ghetto</i> (Album)	08.11.2004	6
Samy Deluxe	<i>Verdammt nochmal</i> (Album)	06.09.2004	2
Die Fantastischen Vier	»Troy« (Single)	12.07.2004	9
	<i>Viel</i> (Album)	11.10.2004	2
Fettes Brot	»Emanuela« (Single)	28.02.2005	3
	<i>Am Wasser gebaut</i> (Album)	04.04.2005	4
Die Firma	»Die Eine 2005« (Single)	22.08.2005	2
Fler	»Jump Jump« (Single mit DJ Tomekk)	18.07.2005	3
	<i>Neue Deutsche Welle</i> (Album)	16.05.2005	5
	»Ndw 2005« (Single)	16.05.2005	9
Eko Fresh	»Ich bin jung und brauche...« (Single)	20.10.2003	5
Max Herre	<i>Max Herre</i> (Album)	27.09.2004	1
Kool Savas & Azad	»All For One« (Single)	18.07.2005	4
	<i>One</i> (Album)	11.04.2005	5
Sido	<i>Maske</i> (Album)	10.05.2004	3
Aggro Berlin präsentiert	<i>Aggro Ansage Nr. 4</i> (Album)	06.12.2004	7

Tabelle 1: Auswertung der Top Ten 2004/05 (Stand vom 6.10.2005)

Etablierte Stars des deutschen Rap wie Samy Deluxe, Die Fantastischen Vier, Fettes Brot, Die Firma oder Max Herre wurden nicht verdrängt, vielmehr erobern die oben genannten Battle- und Gangster-Rapper zusätzlich die Charts. Teilweise haben etablierte Künstler wie z.B. Fettes Brot oder Die Firma im Moment sogar die höchsten Chart-Platzierungen ihrer Karriere.

⁸ Die Auswertung beruht auf den unter www.musicline.de verfügbaren Daten (Zugriff: 6.10.2005).

Die Renaissance der Battle – Internet

Jeder noch so unbekannte deutsche HipHop-Künstler hat 2005 seine eigene Webseite. Außerdem existieren diverse nationale und internationale Portale wie www.rap.de, www.mzee.com oder www.allhiphop.com für HipHop-Interessierte jeder Couleur, die immer verschiedenste und zum Teil exzessiv genutzte Diskussionsforen beinhalten.⁹ Das Internet wird auch als Ort der Veröffentlichung von Musikstücken und/oder -videos genutzt. Diese Veröffentlichungen können oft gratis und legal auf den heimischen Rechner heruntergeladen werden. Viele sind sogar (zumindest eine Zeit lang) exklusiv im Internet veröffentlicht, möglicherweise flankiert von einer Veröffentlichung auf der Gratis-CD, die der monatlich erscheinenden Zeitschrift *Juice* regelmäßig beiliegt. Diese Stücke erhält der Interessierte dann meist über mindestens eines der oben angeführten Webportale und über die künstler-eigene Webseite. Es handelt sich dabei häufig um Battle-Raps, die für den Künstler imagebildend sind und denen deshalb auch eine ökonomisch interessante Marketing-Wirkung beigemessen wird. Teilweise werden sogar ganze Battles zwischen zwei oder mehr Rappern exklusiv im Internet ausgetragen.¹⁰ Zusätzlich erscheinen von neuen Tonträgern im Internet oft so genannte snippets (Schnipsel) als pures Marketinginstrument. Verschiedene Songs der einzelnen Tonträger werden hier kurz angespielt und zum Teil kommentiert.

Eko Fresh und Kool Savas bilden dabei keine Ausnahme. Eko Fresh veröffentlichte nach seiner Ablösung von Kool Savas' Optik Records und nach dem bereits erwähnten Vertrag mit Sony BMG einen Battlerap mit dem Titel »Die Abrechnung« (Eko Fresh 2005), in dem er mit seiner Berliner Zeit und vor allem seinem damaligen Mentor Kool Savas »abrechnet«. Auf CD erschien dieser Song am 21. März 2005 auf dem Album *Eko Fresh präsentiert German Dream Allstars*. Der wichtigste Antwort-Track auf »Die Abrechnung«, »Das Urteil« von Kool Savas (2005b), wurde bereits zwei Wochen vorher, am 7. März 2005, von Optik Records auf 12"-Vinyl veröffentlicht. Dies war nur möglich, weil »Die Abrechnung« bereits seit Dezember 2004 legal und gratis

9 Interessanterweise haben gerade die beiden regelmäßig erscheinenden HipHop-Zeitschriften in der BRD (*Backspin* und *Juice*) nur eine marginale Internetpräsenz, ganz im Gegensatz zur Geschäftspolitik von Zeitschriften mit einem anderen popmusikalischen Schwerpunkt (*Intro*, *Spex*, *Rock Hard*, *Rolling Stone* u.a.).

10 Z.B. zwischen den Berliner Rappern Michael Mic und Taichi. Auf den Track »Und hoch« von Michael Mic folgt »Michelle Mic« von Taichi, auf den wiederum »Ziggy spreng« von Michael Mic folgt. Die Tracks sind über www.generation-one.de/content/view/55/0 (Zugriff: 22.11.2005) kostenlos herunterladbar.

im Internet verfügbar und flankierend auf einer Gratis-CD der Zeitschrift *Juice* vertreten war. Auf Eko Freshs Webseite kann man sich zudem ein »Making of« des Videos zu »Die Abrechnung« inklusive einiger Interviewsequenzen ansehen. Auch »Das Urteil« war vor seiner Veröffentlichung als Tonträger bereits im Internet verfügbar. Insbesondere gilt dies für das Musikvideo zu »Das Urteil«. ¹¹

Die Renaissance der Battle – Authentifizierung

Der Streit (»Beef« im HipHop-Slang) zwischen Kool Savas und Eko Fresh erregte einiges Aufsehen in der Szene und führte am 1. Mai 2005 in Berlin unter anderem zu einem gezielten Flaschenwurf auf Eko Fresh bei dessen Auftritt auf einer Open Air Bühne der Berliner HipHop-Plattenfirma Royal Bunker. Von diesem Flaschenwurf existiert ein im Internet kursierendes Video¹², das wiederum mit der letzten Strophe von Kool Savas' »Das Urteil« unterlegt ist. Diese Strophe lautet wie folgt (Kool Savas 2005b):

Aber bitte sag mir eins, Eko, was ist bloß mit dir los?
 Du bist nicht Mr. Hanky, sag, wie kommst du bloß aus'm Klo?
 Du warst weg, weit weg in der Popwelt,
 Der Rapper, der Dieter Bohlen den Cock hält.
 Bald gibt's Kopfgeld.
 Du bist verrückt, du willst zurück, wer bist du nur?
 Warst L.O.V.E und jetzt wieder HipHop, du Missgeburt.
 Du bist einer von ihnen, Nina MC, Reen, Cappucino
 Alexey, der Wolf, Eko und Fettes Brot sind alle tot.
 Rest in Peace! Dies ist eine neue Ära
 Und ich bin euer Lehrer, und feure wie Gewehre
 Und – du bist sanfter als sanft, sanfter als Samt.
 Fuck mich ab und ich mach dir Dampf,
 Zerstör dich voll und ganz,
 Ek, lutsch meinen Schwanz!

Der Vorwurf an Eko Fresh in diesem Textausschnitt lautet mangelnde Authentizität. Er sei nicht mehr »real«, nicht mehr »street«, sondern Pop. Zu Pop wurde Eko Fresh natürlich über seinen Wechsel von Optik Records zu Sony BMG. Die letzte Zeile »Ek, lutsch meinen Schwanz!« ist nicht einfach

11 Kool Savas selbst behauptet, »Das Urteil« sei mehr als 100.000 Mal heruntergeladen worden. Diese Zahl ist aber nicht verifizierbar.

12 Eine Google-Suche mit den Worten »eko flaschenwurf video« führt zu 320 Treffern (Zugriff: 22.11.2005). Das Video kann z.B. über www.germanrapvidz.com heruntergeladen werden.

eine Erniedrigung von Eko Fresh, sondern natürlich ein direkter Verweis auf Kool Savas' eigene Authentizität, seine Glaubwürdigkeit, die er mit diesem Zitat des Titels seines bereits erwähnten Songs »LMS« (Kool Savas 2000) untermauert.

Das Verlangen nach Authentizität, das in den Konzepten von »keeping it real« oder kurz »street« steckt, ist grundlegend für HipHop. In seinem Artikel »Authenticity as Authentication« entwickelt Alan Moore (2002) anhand von Beispielen aus Folk- und Rockmusik eine dreiteilige Typologie der Authentizität:

1. »*Authenticity of expression* [...] arises when an originator (composer, performer) succeeds in conveying the impression that his/her utterance is one of integrity, that it represents an attempt to communicate in an unmediated form with an audience« (ebd.: 214). Z.B. wird Eko Fresh die im Gangster-Rap notwendige Selbststilisierung als echter Gangster nicht mehr geglaubt.
2. »*Authenticity of execution* [...] arises when the performer succeeds in conveying the impression of accurately representing the ideas of another, embedded within a tradition of performance« (ebd.: 218). Ein Beispiel hierfür wäre ein Rapper, der in Deutschland Tupac, DMX, die Diplomats etc. repräsentiert.
3. »*Authenticity of experience*, which occurs when a performance succeeds in conveying the impression to a listener that the listener's experience of life is being validated, that the music is ›telling it like it is‹ for them« (ebd.: 220). D.h. ein Rapper erzählt seinem Publikum, wie das Leben auf der Straße ist oder sein sollte. Das kann Eko Fresh nicht, denn er erscheint im Gegensatz zu Kool Savas als nicht mehr auf der Straße lebend, er ist Pop und nicht mehr HipHop.

Ich betrachte Authentizität daher immer als soziale Konstruktion, die einer Person wegen bestimmter Handlungen und auf Grund bestimmter Ursachen zugeschrieben wird. Das können Angebote eines Künstlers an ein Publikum sein oder auch Erwartungen, die ein Publikum an einen Künstler hat, oder beides. Der Zweck einer Zuschreibung von Authentizität, einer Authentifizierung, ist immer, jemanden als echt, ernsthaft, glaubwürdig oder im Sinne des HipHop: »real« erscheinen zu lassen. Die Anlehnung an die USA – die »authenticity of execution« nach Moore – ist, wie bereits erwähnt, auch Bedingung von HipHop als globalem Phänomen nach Toynbee (2002).

Es gibt im US-HipHop von Beginn an zwei Archetypen des Rappers: den Party MC (Master of Ceremony) der Block Party, der den DJ unterstützt und

die Partygäste, die »crowd«, anfeuert, und den Battle-MC aus der Tradition der gereimten Wettbewerbe, bei dessen Vortrag wiederum dem DJ nur eine unterstützende Rolle zukommt.¹³ Beide Archetypen und ihre Vermischungen sind in der Vorstellungswelt von HipHop mit den Attributen »real« und »street« ausgestattet und damit potentiell authentisch. Diese Authentifizierung muss sich im HipHop-Kontext jedoch mittels Erfolg im inhärenten Wettbewerb bewähren und immer wieder bestätigt werden. Der artifizielle Charakter einer solchen sozialen Konstruktion zeigt sich sehr schön am Schluss des Films *8 Mile*.¹⁴ Eminem spielt hier den Herausforderer in einer Battle in Detroit, der den bisherigen Champion bloßstellt, indem er ihn als Privatschüler bezeichnet und damit als nicht »street«, nicht authentisch, sondern »etwas Besseres«. Dieser könne gar nicht vom realen Leben der urbanen Unterklasse erzählen, als deren Ausdruck HipHop in diesem Film authentifiziert wird. Wissend um diese Logik der Authentifizierung, nimmt der Champion die Herausforderung gar nicht mehr an, er verweigert den Wettkampf und verlässt zusammen mit seiner Peergroup den Club.

Im Rahmen einer Battle nimmt der DJ deswegen eine untergeordnete Rolle ein, weil er jedem Wettbewerbsteilnehmer den gleichen musikalischen Hintergrund liefern muss, um eine möglichst objektive Bewertung der individuellen Reimkünste zu gewährleisten. Der Rapper tritt somit immer mehr in den Vordergrund, eine Entwicklung, die sich auch an der Namensgebung von HipHop-Künstlern und -Gruppen nachvollziehen lässt. Waren zu Beginn die DJs Namen gebend für eine HipHop-Gruppe (zum Beispiel Grandmaster Flash &..., Africa Bambaata &...), entwickelten sich ab Mitte der

13 Der sog. »Preacher« oder politisch motivierte MC in der Tradition der Last Poets (New York) oder Black Voices (Los Angeles) kann als Abart des Battle-MCs, der quasi die Gesellschaft herausfordert, betrachtet werden. In den 1980ern kommt ein dritter Typ hinzu, der sich um die Konventionen der Authentizität weniger kümmert. Damals als »Native Tongues« bezeichnet und mit Künstlern wie den Jungle Brothers und A Tribe Called Quest verbunden, gilt für diesen Typ heute eher die Bezeichnung »backpacker« oder, im Deutschen, »Student« als Schimpfwort für einen HipHop-Künstler, der die so genannte Logik der Straße und des Keeping-it-real negiert.

14 *8 Mile* (2002), Regie: Curtis Hanson, Produktion: Brian Gazer und Jimmy Iovine, Verleih: Universal. Der Film *8 Mile* selbst authentifiziert sich neben den ebenfalls diesem Zweck dienenden Bezügen zu Eminems Biographie über die Behauptung, dass das Publikum der besagten Battle aus zwar unbezahlten, aber fachkundigen Statisten aus der Nachbarschaft bestanden habe. Dies wird über die Ausrichtung einer eigenen Battle unter den Statisten während der Drehzeit unterstrichen, deren Hauptpreis wiederum eine Battle mit Eminem ist. Als zusätzlicher Anreiz dient die Ankündigung von Regisseur Curtis Hanson, dass diese Battle mit Eminem vielleicht im Film vorkommen könnte. Auszüge aus dieser Battle, die eine eigene Untersuchung wert wäre, sowie der zitierte Begründungszusammenhang finden sich im Bonusmaterial der *8 Mile*-DVD.

1980er Jahre Bezeichnungen, die aus DJ und Rapper zusammengesetzt sind (Run DMC, EPMD, Eric B & Rakim, Cora E & Marius No.1, Dynamite Deluxe) oder Kunstnamen wie Public Enemy, die Fantastischen 4, Absolute Beginner, die Rapper und DJ als gleichberechtigte Gruppenmitglieder ausweisen. Mittlerweile (z.B. bei Jay-Z, Eminem, 50 Cent, Kool Savas, Eko Fresh, Fler, Samy Deluxe usw.) sind die Rapper Namen gebend. Auf dem Tonträger findet sich bestenfalls ein Aufkleber, auf dem »produziert von/produced by« steht. Der DJ mutiert zum Produzenten. Gleichzeitig beginnen immer mehr Rapper, ihre eigenen Beats zu produzieren (z.B. Kool Savas), während gerade auch beim US-amerikanischen Vorbild Produzenten zu rappen beginnen (z.B. Puff Daddy, Jim Jones/Diplomats, Kanye West).

International lässt sich in den letzten Jahren – auch durch den kommerziellen Erfolg des neuen R&B – eine starke Aufwertung des Produzenten feststellen. Die Battle der DJs um die besten Scratching- und Mixkünste besteht zwar in einer Nische fort, im Vordergrund steht jedoch die Battle der Produzenten bzw. die der Rapper um bestimmte Produzenten. Es entstehen Produzentenalben, bei denen es wichtig ist, welche Rapper als Gastkünstler auf dem Tonträger zu finden sind. In Deutschland beginnt diese Entwicklung mit DJ Tomekks *The Return of Hip Hop* (2001) – der Berliner Produzent konnte für sein Album neben nationalen Rappern auch namhafte US-amerikanische Stars verpflichten – und wird z.B. fortgeführt von Kool Savas Produzentin Melbeatz mit ihrem Album *Rappers Delight* (2004). Auf internationaler Ebene sorgte das Album *World According To RZA* (2003/05) des Wu-Tang Clan-Produzenten RZA für Aufsehen, da hier erstmals ein namhafter US-Produzent mit europäischen (darunter auch deutschen) Rappern arbeitete.

Da die Battle als Wettkampf der Reimkünste einen Teil ihres Reizes aus der Annahme bezieht, dass die Reime zumindest teilweise improvisiert und spontan sind, stellt sich die Frage, wie der für die Authentifizierung wichtige improvisatorische Anschein auf einem Tonträger erhalten bleiben kann. Eine Möglichkeit ist es, einem Lied einen entsprechenden Titel zu geben, es also als Freestyle, Session oder ähnliches zu bezeichnen. Das erste Lied auf Kool Savas Album *Die John Bello Story* (2005a) heißt dementsprechend »40 Bars«, also 40 Takte, und impliziert eine Improvisation über die genannte Taktlänge. Eine andere Möglichkeit ist es, eine »virtuelle« Jamsession als quasi zufälliges Zusammentreffen von Rappern im Studio zu inszenieren, so wie es der Hamburger Samy Deluxe auf seinem Hitalbum *Samy Deluxe* (2001) praktiziert. Das »Session« betitelte Lied endet wie folgt:

- Samy Deluxe: Ja, ich denke, das war's mit der Session.
Dendemann: Ich denke, das war's mit der Session,
Suave, du noch Bock zu flashen?
Nico Suave: Ne, keine Lust. Illo, hast du noch Bock zu rappen?
Illo 77: Ne Jungs, ich bin bedient,
ich hab Bock auf was zu Essen.

Die authentifizierende Intention scheint unabhängig von der kunstvollen Konstruktion des gereimten Dialogs klar. Eine dritte Möglichkeit besteht in der Betonung der vermeintlichen Schnelligkeit des kreativen Prozesses, indem eine Form des Schreibens postuliert wird, die quasi-improvisatorische Züge hat. Viele deutsche Raptexte und Interviewaussagen betonen die Wichtigkeit der Schnelligkeit für die Beurteilung des kreativen Prozesses. Ich möchte hier drei Stellen zitieren, wobei die ersten beiden Zitate der DVD *Rap City Berlin* entnommen sind und das dritte aus einem auf der Webseite www.mzee.com veröffentlichten Interview stammt.

»Sachen, die mich beeindruckt haben, waren natürlich Kurupt so, weißt du. Jemand, der komplett besoffen im Studio ist und sich komplett Kante gibt, aber in dem Moment, wo er schreiben muss, auch wirklich 15 Minuten dann fokussiert ist – das ist auch was ich immer versuche auch anderen Leuten auch klarzumachen. Die sehen mich – ich komm ins Studio – und denken ich bin voll am durchdrehen, voll auf Chaotik oder so, aber ich bin dann auch in dem Moment, wo ich Musik mache, oder wo ich schreibe oder so, bin ich dann auch wirklich 30 Minuten höchst konzentriert. Ich sammle den ganzen Tag, unbewusst natürlich, Sachen, weißt du, Gedanken, ich fahr rum, ich seh' irgendwelchen Kram im Fernsehen und im Studio halt dann wird das halt raus gelassen, das ist Professionalität« (Kool Savas, zit. n. Gumpert et al. 2005).

»Wir ham jetzt gerade wirklich exakt innerhalb von 10 oder 15 Minuten Texte geschrieben. Der Beat ist von Spontan, Amar ist da, Caput ist da, Spontan ist da, ich bin da, Ercan und wir machen jetzt einen dicken Track und das ist nichts« (Optik Army, zit. n. Gumpert et. al. 2005).

»Die komplette Platte wurde von DJ Reckless produziert [...] zufrieden mit seinen Bass Beats?« Mr.Long: »Wenn nicht, wäre er auch nicht der Produzent des Albums. Er ist der beste Produzent der Welt in seinem Gebiet, unübertrieben. [...] Ich verrate nicht in wie wenig Tagen wir das Album fertig gemacht haben« (Mzee.com 2005).

Das letzte Zitat weist darauf hin, dass auch für Produzenten die Betonung von Schnelligkeit im kreativen Prozess ein authentifizierendes Moment sein kann. Ein Zeichen für eine Schnelligkeit suggerierende Produktionsart am Computer, nämlich das einfache Kopieren und Hintereinandersetzen eines

oder mehrerer Klangbausteine, war auch Konstruktionsmerkmal der Neufassung von »Die Eine 2005« (Die Firma 2005) im Gegensatz zur noch von DJ-Techniken geprägten Form der 1998er Originalversion. Die Demonstration des Scratchings, die Idee des DJs als kulturellem Gedächtnis, verkörpert in der speziellen Auswahl seiner Plattenkiste, wird (nicht nur) im deutschen HipHop unwichtiger, ohne dass das Genre dadurch kulturell referenzloser würde. Keyboard- oder Synthesizersounds unterschiedlichster Art ersetzen den DJ und zum Teil auch das historisierende Sample, verweisen jedoch immer auch auf eine Geschichte elektronischer Musik und bestimmte Produzententeams und ihre spezifische Arbeitsweise (vgl. Schloss 2004).

Die beschriebenen Authentifizierungsbemühungen dienen der Selbstdarstellung als integre HipHop-Künstler. Sie sollen das Publikum davon überzeugen, dass man es hier mit »richtigem« HipHop zu tun hat. Es sind Reaktionen und Strategien im Umgang mit der Mediatisierung der eigenen Kunstform, die man gleichzeitig nur als mediatisierte kennt.

Literatur

- Androutsopoulos, Jannis (Hg.) (2003). *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: transcript.
- Böhm, Thomas (2000). »Give me some truth« – Vorläufige Überlegungen zur Konstruktion von Authentizität in der Musik.« In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Hg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26). Karben: Coda, S. 251-262.
- Elflein, Dietmar (1998). »From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany.« In: *Popular Music* 17, Nr. 3, S. 255-265.
- Gumpert, Stephan von / Regel, Henrik / Scholz, Jan M. / Tendelmann, Lars (Regie) (2005). *Rap City Berlin* [DVD]. Berlin: Mantikor und Lasan Entertainment.
- Kaya, Ayhan (2001). »Sicher in Kreuzberg«. *Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*. Bielefeld: transcript.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Moore, Allan (2002). »Authenticity as Authentication.« In: *Popular Music* 21, Nr. 2, S. 209-223.
- Mzee.com (editorial office) (2005). »Mr.Long & Frauenarzt im Interview – »Porno Party 2.«« In: mzee.com/newscenter/show.php?artikel=126759 (Zugriff: 5.12.2005).
- Schloss, Joseph G. (2004). *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip Hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Solomon, Thomas (2005). »Living underground is tough: Authenticity and Locality in the Hip-Hop Community in Istanbul, Turkey.« In: *Popular Music* 24, Nr. 1, S. 1-20.
- Toynbee, Jason (2002). »Mainstreaming, from Hegemonic Centre to Global Networks.« In: *Popular Music Studies*. Hg. v. David Hesmondhalgh und Keith Negus. London: Arnold, S. 149-164.

Traschütz, Oliver (Hg.) (2000). »Interview mit Kool Savas.« In: www.freshbeatz.com/movies/interviews/06.ram (Zugriff: 5.12.2005).

Diskografie

Die Firma (1998/2004). »Die Eine.« Auf: *Spiel des Lebens / Spiel des Todes*. La Cosa Mia/Rough Trade, 4005902625067.

Die Firma (2005). »Die Eine 2005.« Auf: *Krieg und Frieden*. White Rec/Sony BMG, 828766653625.

DJ Tomekk. (2001). *The Return of Hip Hop*. Modul/Sony BMG, 743218356520.

DMX (2000). »Ruff Ryders Anthem.« Auf: *It's Dark And Hell Is Hot*. Mercury/Universal, 731454243728.

Eko Fresh (2005). »Die Abrechnung.« Auf: *Eko Fresh präsentiert German Dream Allstars*. Subword/Sony BMG, 828766860825.

German Dream Allstars (2005). »Das Leben Eines Gs.« Auf: *Eko Fresh präsentiert German Dream Allstars*. Subword/Sony BMG, 828766860825.

Kool Savas (2000). *LMS/Schwule Rapper*. Put da Needle to da Records.

Kool Savas (2003). »Optik Anthem.« Auf: *Der Beste Tag Meines Lebens*. Optik/Subword/Sony BMG, 743219488923.

Kool Savas (2005a). *Die John Bello Story*. Optik Records, optik 027.

Kool Savas (2005b). *Das Urteil*. Optik Records/Groove Attack, 4018939107321.

Kool Savas & Azad (2005). »Guck My Man.« Auf: *One/Basisversion*. Optik/Subword/Sony BMG, 828766681529.

LL Cool J (1987/95). »I Need Love.« Auf: *B.A.D. — Bigger And Deffer*. Def Jam/Universal, 731452735324.

Melbeatz (2004). *Rapper's Delight*. Optik/Subword/Sony BMG, 828765932424.

Michael Mic (2004/05). »Und Hoch«, »Ziggy Spreng«. Auf: www.generation-one.de/content/view/55/0 (Zugriff: 5.12.2005).

RZA (2003/05). *World According To RZA*. Virgin Germany/EMI, 724358425529.

Samy Deluxe (2001). *Samy Deluxe*. EMI, 724353320225.

Snoop Doggy Dogg (2002). *Paid Da Costs To Be Da Boss*. EMI, 5391572.

Taichi (2005). »Michelle Mic.« Auf: www.generation-one.de/content/view/55/0 und www.krasscore.com/website/index.php?id=117 (Zugriff: 5.12.2005).

Abstract

German hip-hop is part of the glocal hip-hop scene. Current developments in German hip-hop like e.g. the renaissance of battle rhymes and gangster hip-hop are discussed in the context of local hip-hop history by means of a closer examination of two examples. DJ-techniques are loosing their influence while the producer becomes more important. In order to transfer the assumed authenticity of the battle to the recording studio artists affirm e.g. their ability of being very fast in the creative process. Ongoing processes of authentication can therefore be seen as part of a strategy of dealing with the mediation of an art form in Germany, which at the same time is rooted in the mediated genre-archetypes of hip-hop.